

En los últimos años se ha dado un gran crecimiento en la publicación de autobiografías y memorias, y de estudios, congresos y números de revistas dedicados a ellas. A finales de los 70 este hecho era tan notorio que Carmen Martín Gaité, en *El cuarto de atrás*, lo consideraba excesivo. Ahora podemos pensar que autobiografías, memorias y diarios han recibido una atención que sin duda requerían, y que quizá ha sido especialmente numerosa en la literatura contemporánea.[1] Pero habría que señalar también que todavía hay obras de interés escasamente conocidas. Este sería el caso, en mi opinión, de *Otoño en Madrid hacia 1950* de Juan Benet, un libro aparecido en el último periodo de su obra, del que me ocuparé en las siguientes páginas.

Los cuatro textos de *Otoño en Madrid hacia 1950*, "Barojiana", "Caneja, Juan Manuel", "El Madrid de Eloy" y "Luis Martín Santos, un memento", fueron publicados, independientemente, entre 1972 y 1986, y recogidos bajo el título citado en 1987.[2] No responden, por tanto, a un plan previo, pero los cuatro tienen en común casi siempre la referencia espacio-temporal, se desarrollan en Madrid en los años 50 y presentarían una retórica semejante.

El primer texto y el último, al tratar las figuras de Pío Baroja y Luis Martín Santos, son quizá los que más interesen al público en general. Benet se relacionó con estos dos escritores desde finales de los años 40, pero de diferente manera: Baroja es visto desde la distancia que separa al joven del gran escritor superviviente de otra época, mientras que Martín Santos aparece como el amigo íntimo con el que tuvo experiencias, amistades y lecturas semejantes. "Caneja, Juan Manuel" es el más breve, y en unas pocas anécdotas, especialmente las que rodean una estancia del pintor en prisión, por motivos políticos, refleja algunos rasgos de su personalidad. "El Madrid de Eloy" es el más fragmentario y, a diferencia de los anteriores, si tenemos en cuenta que de Eloy casi únicamente se cuenta su enigmática desaparición, el personaje parece secundario frente a la puesta en escena de los recuerdos del narrador,

En el prólogo Benet hace constar, casi a modo de justificación, su resistencia a escribir un libro de memorias o una autobiografía, es decir, nos indica que el lector no debería tomar el libro por una de ellas. La escritura autobiográfica no le interesaba mucho porque, según afirma en diversos lugares, al tener un referente predeterminado, sobre el que el escritor no puede operar libremente, deja de lado la imaginación, la invención, lo que para él es fundamental en la narrativa.

Tal declaración inicial situaría el texto en los márgenes de su producción, resultado de las peticiones de algún amigo, de un editor, o de su interés en aportar su visión personal de algún personaje conocido. (No habría que olvidar que este prólogo es posterior a las cuatro narraciones, y las directrices de lectura que propone serían el resultado de una reflexión posterior).

Más que fragmentos de unas memorias que no queridos escribir, nos dice, el libro sería una "galería de retratos", en la que el autor ocupa un lugar secundario y cuyo mérito estaría en su

capacidad de reflejar esos personajes. Sin embargo, a lo largo del texto esto no sería totalmente cierto. El narrador no es solo el focalizador, el punto desde el que se refleja a Baroja o a Martín Santos, sino que relata parte de su propia trayectoria personal, apartándose de la narración central, y que reflexiona sobre diferentes temas.

En especial, resulta relevante, según creo, su visión de la representación de la experiencia pasada como imposible de recuperar, como algo a lo que solo es posible aproximarse. Con respecto al narrador de *Una meditación* Ricardo Gullón señalaba la distinción entre memoria, que sería fluir, corriente, y el recuerdo, como suceso evanescente que puede aparecer sin la intervención de aquella.[3] En aquella novela se decía que "solamente los desastres y las pasiones son capaces de fijar el tiempo" (p.203), quizá aquí podría decirse que el recuerdo solo nos aproxima a otro recuerdo. Para Benet la memoria solo puede ser imprecisa, y la verosimilitud de su representación en la conciencia o en el texto nos hace olvidar el carácter esquivo de las palabras y del pasado. A pesar de lo que dice el autor en la introducción, si bien es cierto que el texto no requiere la participación de la invención, por otra parte, la inestabilidad del recuerdo hace que el sujeto se mueva en un terreno casi tan incierto como el de la imaginación. El narrador que recuerda no confía en la recuperación del pasado, y por ello a veces deja su relato de lado, indicando que el acceso a ese tiempo está vedado: el recuerdo que aparece como único es en realidad un palimpsesto en el que se esconden anteriores versiones del pasado, cada nueva copia contiene modificaciones y alteraciones, énfasis y atenuaciones, más que de la experiencia, de otra copia o copias anteriores.

Al lector de Benet no le sorprenderán esas afirmaciones pues las reflexiones sobre el tiempo y la memoria aparecen repetidamente en sus narraciones y ensayos. Ya en *Puerta de tierra*, por ejemplo, en el ensayo titulado "Epica, noética, poiética" se refería a la memoria y a las alteraciones que esta produce en el recuerdo. En su opinión, el recuerdo no reproduce la impresión original, siempre es más reducido y económico, y por tanto reflejaría de manera imprecisa la experiencia:

"Se diría que la imagen de la memoria traída a colación es de nuevo impresa cada vez que se recuerda, al tiempo que se destruye la imagen anterior como una copia inútil y carente de actualidad que no merece ser guardada en el reducido archivo de la mente" (p.38).

Cada nuevo recuerdo altera la imagen primitiva sometiéndola a un proceso de abstracción necesario para que la mente opere; así la distancia entre ambos será infranqueable y habrá que cuestionar la precisión y veracidad del recuerdo, primero, en la mente del sujeto y, luego, en el paso a la escritura, al quedar configurado retóricamente y lingüísticamente.

Así se relativiza el "pacto" referencial que está en la base de la escritura autobiográfica: esto es, que en este tipo de relato de el autor/narrador dice la verdad, y que esta puede ser contrastada por el lector con la información que obtendría en otros lugares. No me detendré aquí en resumir a este respecto las interesantes conclusiones de Darío Villanueva en "Para una pragmática de la autobiografía".[4]

La relativización de la verdad de la narración es aludida, irónicamente, al señalar el "error" de su amigo Alberto Machimbarrena (a quien dedica el libro) al afirmar que era él quien había llevado a

Benet a la tertulia de Baroja: "Nada hay más lejos de la verdad y él lo sabe muy bien en su fuero interno. No hay más verdad que la mía" (p.19). El relato importaría más como literatura que como documento, más como expresión subjetiva que como verdad definitiva sobre la realidad que invoca la narración. Parece claro que en opinión de Benet, como señalaban Paul de Man en "Autobiography as De-Facement", o Philippe Lejeune en *Moi Aussi*, es el texto el que produce la vida para el lector.[5]

Así, en muchas ocasiones no hay un valor documental en las afirmaciones del narrador, o al menos ese valor no es el fundamental, y lo contado puede parecer anecdótico. Pero también podríamos pensar que hay una parte de las vidas que refleja el texto, la del autor, por ejemplo, que no pudieron alcanzar mayor entidad. Ello se comprobaría en las diversas historias humorísticas que relata, en la abundancia de personajes extravagantes, como el "profesor" Félix de la Fuente, en "El Madrid de Eloy", creador de un sistema filosófico que había denominado "absoluto relativismo" (pp.89-91), cuyos disparates son un buen antídoto contra la mediocridad reinante o, por otro lado, en la otra vida que supone la escapada de las páginas finales de ese capítulo, dedicadas a narrar una estancia veraniega en Finlandia del narrador (pp.97-108).

En los relatos dedicados a Baroja, Martín Santos o Caneja, parece claro que ve innecesario contribuir a su canonización como artistas, y aparecen en un perfil humano, lejano de la ejemplaridad o la idealización.

Entre otros lugares, en las páginas de crítica literaria que dedica a Baroja y a Martín Santos se comprueba que al narrador benetiano no le interesa impulsar la admiración del lector. En las que se refieren al primero de ellos podemos apreciar que trata de lograr una valoración equilibrada, aunque en principio parecería incluso negativa; así nos dice que Baroja "a la épica la despoja de todo heroísmo, al héroe de toda grandeza, al discurso de todo énfasis y todo brillo, a la prosa de toda figura compleja," pero añade que gracias a esto "se convierte en uno de los pocos narradores castellanos, y el primero en muchos decenios, tal vez siglos, que consigue exactamente lo que se propone" (p.44). Quien lea los ensayos críticos de Benet, *La inspiración y el estilo* o *En ciernes*, y vea sus opiniones acerca de la novela española posterior a Cervantes podrá comprobar en que medida su evaluación resulta positiva.

Respecto a Martín Santos, además de aclarar que algunos objetos y personas que aparecen en *Tiempo de silencio* fueron reales (lo que, paradójicamente, según las concepciones benetianas, serían escasamente relevante para nuestra comprensión de una obra) es significativo que utilice el testimonio biográfico para rechazar una explicación psicoanalítica de la novela (la parodia de la famosa conferencia de Ortega como asesinato del padre), pero quizá lo sería más que omita su propia valoración. Benet aquí, acertadamente, omitiría la verdad, esto es, que no le gustó ni en el momento de la publicación ni después la novela de su amigo, y que discrepando de casi la totalidad de la crítica de la novela española de posguerra, prefirió la inacabada *Tiempo de destrucción*. Únicamente dice que hizo un viaje para expresar sus opiniones al autor y en las páginas finales que dedica al escritor, el narrador vuelve a señalar sus discrepancias de críticos y comentaristas literarios mediante una imagen en la que su amigo queda intemporalizado:

"Por detrás -pero siempre por delante de ellos- veo ahora a Luis Martín-Santos, con su traje cruzado de color tabaco, volver la espalda a sus numerosos comentaristas como para preguntar ¿a

dónde me llevan?" (p.141).

La queja, es evidente, no se refiere solo a los críticos de Martín Santos. Ricardo Gullón ya señaló la paradoja que supone esa posición en quien ha ejercido la crítica en numerosas ocasiones; aquí, su respuesta ante la insatisfacción que le produce la mediación de la crítica contemporánea no es un argumento sino una imagen.

A lo largo del texto encontramos, más claramente que en otras obras de la segunda parte de su narrativa, un cambio en los registros estilísticos habituales en Benet: es infrecuente el estilo elevado que suele emplear en anteriores obras, y el que utiliza es más coloquial y de menor complejidad sintáctica. En una entrevista de 1989, su amigo Juan García Hortelano le preguntaba por este "segundo" estilo:

"En mis novelas hay una, dos, o varias páginas así ... hay no sé si dos estilos, dos maneras o dos voces. Pero en esta segunda manera, que no es radicalmente inarmónica con la primera, entra en juego la plancha impresa de la memoria, unos caracteres ya definidos".[6]

Así vamos a encontrar ocasiones que el relato se aproxima a la oralidad: "Estábamos en que en el Madrid de hace siete lustros" (p.88); incluye giros coloquiales: "hizo mutis por el foro" (p.70); y juegos de palabras con frases hechas: "lo que decía Caneja iba a misa; es decir iba a cualquier parte menos a misa" (p.58); etc. Todo ello, a pesar de lo que afirma el autor en la entrevista citada, es bastante difícil de encontrar en sus narraciones anteriores a 1980.

Pero también en "Barojiana" utiliza una comparación en la que podemos ver, según creo, que sus recursos retóricos habituales no son inarmónicos con ese lenguaje. Al recordar el cambio siempre deseado, por él y sus amigos, de situación política, recuerda uno de los argumentos que entonces se manejaban: supuestamente, de las leyes de la Economía Política, del cambio en la economía del país, se infería que necesariamente en aquellos años debía producirse un cambio político. De manera que en las conversaciones se recurría a esa disciplina, nos dice, como a una diosa omnipotente:

"Por eso, más que la Hera intransigente y celosa a mí se me representa como la tía más tirada de todo el Olimpo, la que tolera todos los abusos y la que -tras una vocinglera conducta de cantamañanas- no vacila en hacer entrega de sus dones a todo aquel que viola sus reglas" (p.27).

Aunque en sus novelas y relatos son frecuentes las comparaciones complejas y humorísticas, es muy difícil encontrar en boca de un narrador el tipo de lenguaje que aquí emplea para rebajar la referencia culta.

Es cierto, por otra parte, que la figura central del relato no es, al modo de unas memorias clásicas, quien firma el texto. Pero tampoco los cuatro personajes que dan título a las narraciones desempeñan el papel protagonista de una manera habitual, ya que las apariciones de otros personajes y las anécdotas personales se entremezclan en el tejido narrativo.

El protagonista se integra en una composición en la que aparecen otros personajes (los

contertulios de Baroja, la familia política de Martín Santos, los amigos de Caneja), dentro de la percepción del pasado del narrador. De ahí que no será menor el interés del relato cuando se ocupa de las mencionadas figuras secundarias que en un breve número de páginas se describen de manera magistral: el citado "profesor" Félix de la Fuente y su conferencia grotesca en Valladolid, en la que para ejemplificar su teoría filosófica se refería al miembro viril de un gigante; don Mariano, el viejo verde y sablista profesional, cuyas toses interrumpían sus relatos (pp.92-93); Antonio Flores, el brillante matemático que temía la inestabilidad del firmamento, y al que una nube le hacía buscar refugio en el metro (pp.35-36); o Gonzalo Gil-Delgado, quien, por necesidades económicas, se había hecho pasar por párroco en un pueblo de Orense (p.29). Casi todas estas historias secundarias, como puede comprobarse, son excelentes ejemplos del humor benetiano.

Este humor es con frecuencia el freno de la nostalgia que el narrador rechaza en su relato. Así cuando evoca el barrio en que vivía en su juventud, sus paseos por las calles próximas a la Real Academia Española y el Museo del Prado, recuerda los olores que traía la llegada de la primavera:

"el aire se satura de un aroma inconfundible, producto de la mancomunidad de los mirtos y aligustres del Prado, las madreselvas de la Academia, todo el Botánico, la olma de los Jerónimos, los magnolios de la glorieta de Murillo, aroma que no he percibido en ningún otro sitio" (p.20)

y, a continuación, distanciando al lector, compara el vuelo de las gaviotas a estudiantes de una clase de Don Luis Astrana Marín que acabaran de salir al recreo.

En otro caso, recuerda una estancia en Carril, a donde fue con Martín Santos para pasar unos días con la familia política de este. Recuerda que un día, mientras charlaba con el suegro de su amigo, le esperaba en la playa una joven: "Desde el muelle, Solange, con el pelo mojado y una toalla anudada a la cintura, me hace gestos de extrañeza, levantando la barbilla y los hombros como para preguntarme ¿Qué haces ahí?, ¿por qué no bajas?" (p.134). Ahora, desde el presente narrativo, es la reflexión sobre la memoria la que contiene la nostalgia, el lirismo del relato: la emoción de ese recuerdo no le impide "reconocer hasta qué punto la memoria reconstruida, tras haber adquirido con la palabra escrita una forma definitiva ... se aleja implacablemente de los restos inconexos y dispersos incorporados a la nueva traza" (p.135). No quiere presentar un pasado idealizado y como es habitual solo a través de un filtro se expresa su intimidad.

El enfoque humorístico del narrador, según comentamos, será fundamental con respecto a los personajes y en las observaciones con que reconstruye el marco histórico: las calles de Madrid sin tráfico, cuyos semáforos servían más bien para controlar el paso de peatones; los trastornos que ocasionaban los rebaños de ovejas al tranvía, al ser todavía la ciudad cañada de paso; los apagones de luz en la academia en que estudiaba, que hacían que el profesor iluminara la clase con una vela "para simbolizar el alumbramiento de toda educación" (p.33), etc. No trata de escamotear la realidad circundante, que aparece suficientemente espesa y opresora, pero es la rememoración de una juventud.

En relación con ello, y para evaluar la intención de estos textos, habría que tener en cuenta también la escasa precisión en las referencias temporales. Los hechos narrados se sitúan casi en su

totalidad a finales de los 40 o en los años 50, sin mucha precisión. Solo en contadas ocasiones se alude a momentos históricos que fecharían el relato como, por ejemplo, en "Barojiana", la mención del bloqueo internacional del país al acabar la II Guerra Mundial, y alguna más, pero lo realmente importante para el narrador es la materia privada, el mundo marginado de una parte de la oposición al régimen en que transcurría su vida.

Al igual que en sus novelas, los textos que comentamos no suelen presentar una sucesión lineal de acontecimientos. El más lineal sería el dedicado a Martín Santos, pero también en él hay numerosas interrupciones, que aclaran algún punto o contribuyen a dibujar el ambiente. Y así numerosas historias no llegan a contarse y se mencionan, solo entre paréntesis, de manera resumida (pp.100 y 101).

No quisiera terminar sin referirme a un aspecto del más singular o irregular de estos textos, "El Madrid de Eloy". En él se mostrará reiteradamente la forma arbitraria en que la memoria relaciona los recuerdos y los configura, por ejemplo a través de los mencionados paréntesis que añaden al hilo central del relato diferentes anécdotas. En la acumulación por yuxtaposición de diferentes personajes y circunstancias vemos el modo que un recuerdo atrae otro, y como la expansión irregular de este impide la linealidad y la construcción de un argumento ordenado.

Las páginas iniciales son ensayísticas y nos sitúan en el tema objeto de reflexión en este capítulo pero también aludirían al resto del libro. Benet se pregunta cómo será recordada una época transcurridos unos años, como el Madrid de los 50, ya que si se observa el pasado, el París en tiempos de Baudelaire, Praga en los de Kafka, vemos que en el presente los valores temporales e intemporales se mezclan y que en realidad esos personajes no representaron casi nada en su momento; ocuparon un lugar secundario, mientras figuras que hoy no recordamos eran consideradas las fundamentales. Paradójicamente, hoy será insatisfactorio referirse a las épocas mencionadas sin situar en un papel central a esas figuras, es decir, sin falsear en cierta medida la reconstrucción al considerarlas lo que no fueron. Al ser imposible afirmar con ciertas garantías qué personaje o escritor sería representativo del Madrid de los 50 Benet prefiere no responder a esta cuestión.

El personaje en el que se centraría este capítulo no tiene la entidad del pintor Caneja, o de Baroja o Martín Santos, sino que se trata de un desconocido (para el lector) cuyo rasgo más destacado sería su enigmática desaparición. Eloy fue durante un tiempo compañero del autor en los estudios de ingeniería, llevando una vida similar a la de cualquier otro estudiante, pero un buen día de forma inexplicable desapareció. Al parecer siguió viviendo en Madrid tras abandonar sus estudios, sus amistades y cambiar de domicilio, y se dedicó a llevar a cabo estudios esotéricos.

Es entonces lo inexplicable, lo que no puede asimilar la razón, lo que hace que se fije el recuerdo. En su momento ese hecho careció de relieve pero después, como una pregunta sin solución es lo que configura el pasado. Esto es, desde el presente el pasado personal se configura de forma involuntaria en torno a unos hechos que la conciencia no valoró, y por tanto el azar se erige en factor determinante.

Así, los diversos sucesos que se narran en este capítulo no se ajustarán a lo que el título parece indicar. De Eloy se suministran las pocas noticias que acabo de mencionar y lo que en realidad se

narra son hechos en los que o no interviene o su participación es poco significativa: se cuentan historias en las que los protagonistas son un mutilado de guerra que vive en una pensión, un ex-presidiario que vuelva a su casa, el suspenso colectivo que un atrabiliario profesor endosa a su clase o la obtención del recién estrenado Documento Nacional de Identidad. Además es significativo que las páginas finales supongan una pérdida definitiva del hilo: lo que narra es un viaje a Finlandia durante el verano del 53, simultáneo al que su amigo Eloy realizaría a Escocia, pero de este no sabremos nada.

Abandonamos, por tanto, el escenario y los personajes singulares de aquella ciudad, para entrar en la excepción, en el relato personal que, según el prólogo, no habría interesado al autor. Esto, y un personaje cuya desaparición aludiría al vacío de la época, es lo que queda de entonces.

Los fragmentos que hemos mencionado de la historia personal del narrador son fundamentales pero no responderían a la intención de reconstruir una totalidad, ese periodo de tiempo en su vida. Se reavivan unos puntos, en la línea del pasado, que quedan rodeados de sombras, recuerdos que llevan a otros recuerdos cuya realidad es siempre incierta. El recuerdo del pasado solo puede ser impreciso, pero a pesar de ello el narrador daría su visión de un momento y una parte de la sociedad antes de que se olvide entre las brumas del presente.

[1] Véanse, por ejemplo, las actas de los coloquios celebrados en la Universidad de Provenza (1979, 1981 y 1986), el número de la revista *Anthropos* coordinado por A. G. Loureiro, o el volumen *Escritura autobiográfica* (1993), que incluye una excelente bibliografía a cargo de José Romera Castillo en las pp.421-505.

[2] La primera fecha corresponde a "Barojiana", incluido en el volumen colectivo del mismo título, y la última a "Luis Martín Santos, un memento", publicado en el suplemento dominical del diario *El país*. Las citas de la obra proceden de la edición *Otoño en Madrid hacia 1950*, Madrid: Alianza, 1987. En la citada bibliografía de J. Romera solo aparecen dos reseñas sobre el libro de Benet: "La memoria sin nostalgia de Juan Benet", de J. J. Fernández-Delgado, y la de C. Sarrias.

[3] Ricardo Gullón, *La novela española contemporánea*, Madrid: Alianza, 1998, p.197.

[4] Darío Villanueva, *El polen de ideas*, Barcelona, PPU, 1991.

[5] Paul de Man, "Autobiography as De-Facement", en *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1984; Philippe Lejeune, *Moi Aussi*, Paris: Seuil, 1986.

[6] Juan García Hortelano, "(Conversación con Juan Benet) El valor de lo singular (Una tarde)", *El Urogallo* 35 (1989), p.45.